

ВОРОБЬЕВА Светлана Юрьевна

**ПОЭТИКА ДИАЛОГИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ
Е.И. ЗАМЯТИНА 1910 - 20 - Х ГОДОВ**

10.01.01 — русская литература

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**



Волгоград- 2001

Работа выполнена в Волгоградском государственном университете

Научный руководитель доктор филологических наук, профессор
Альфия Исламовна СМЕРНОВА
Официальные оппоненты доктор филологических наук, профессор
Лариса Васильевна ПОЛЯКОВА
кандидат филологических наук, доцент
Людмила Викторовна ЕВДОКИМОВА
Ведущая организация Елецкий государственный университет
им. И.А. Бунина

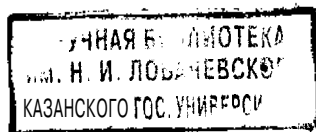
Защита состоится 23 ноября 2001 г. в 14 00 часов на заседании
диссертационного совета Д 212. 027. 03 в Волгоградском государственном пе-
дагогическом университете.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Волгоград-
ского государственного педагогического университета.

Автореферат разослан 20 октября 2001 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор

В. И. Супрун В.И. Супрун



ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

История взаимоотношений творческого наследия Е.И. Замятина и литературной критики парадоксально объединила в себе и возведение писателя в ранг «классика», «мэтра», «пророка», и серьезные сомнения в уникальности его творческого почерка, оригинальности его художественного дарования. Актуальность проблематики произведений Замятина долгое время заслоняла их эстетический аспект, превращая автора в заложника политической конъюнктуры.

Благодаря высокому интересу отечественного и мирового литературоведения к творчеству писателя, активной деятельности таких **«замятинских»** центров, как Тамбов (Государственный университет им. Г.Р. Державина), Санкт-Петербург (библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина), Москва (Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН), Лозанна (Лозаннский университет), за последние годы в замятиноведении произошло значительное смещение приоритетов, связанное с переключением внимания исследователей прежде всего на поэтику произведений писателя, их эстетическое своеобразие.

Основная часть работ о Е. Замятине связана сегодня с романом «Мы» (Е.Б. Скороспелова, В.А. Ванюков, Б.А. Ланин, Н.Н. Фигурновский, Т.А. Каракан). Несмотря на многообразие подходов к его изучению, ощутимо тяготение исследователей к некоему интерпретационному стереотипу (антиутопический, **антитоталитарный** роман), активно разрушаемому в последние годы некоторыми авторами (Л.М. Геллер, Н.Р. Скалон, Н.З. Кольцова). Широко освещен также вопрос о мировом и отечественном контексте **замятинского** наследия (Л.К. Долгополов, Л.М. Геллер, Л.В. Полякова, Э. Эндрюс, В.А. Туниманов, Г.П. Баран). Ряд исследователей рассматривает произведения Е. Замятина в аспекте традиций русской классики (Т.Т. Давыдова, Н.Н. Комлик, Р. Рассел), а также жанровых и стилевых новаций современного Е. Замятину литературного процесса (В. Шмид, Н.Н. Фигурновский, Е.Е. Девятайкин, В.Н. Евсеев, М.Л. Резун, Н.М. Золототрубова).

Тем не менее в современном замятиноведении остаются нерешенными важные вопросы, связанные прежде всего с выяснением характера творческой индивидуальности писателя. Центральной в этой области является проблема атрибуции его художественного метода, который соотносится в различных исследованиях с реализмом (Е.Г. Мушненко), экспрессионизмом (И.А. Костылева), сюрреализмом (М.В. Моклица), акмеизмом (В.В. Десятов), постмодернизмом (Л.М. Геллер), что говорит об актуальности данной проблемы. Разноречивость, присутствующая в определении главной дефиниции творческого универсума писателя, обусловлена прежде всего характером самого «предмета» изучения — «разнообразным» (А.И. Солженицын), «оригинальным» (Л.М. Геллер), «парадоксальным» (Н.М. Пономарева) художественным миром Е. Замятина.

В диссертации прослеживается *становление* характерных особенностей стиля прозы Е. Замятина, обусловленных процессом ее постепенной *диалогизации*: от ранних произведений к «вершине» его творчества — роману «Мы». На основании этого и с учетом теоретико-эстетических взглядов самого Е. Замятина на данную проблему, определяются категориальные признаки его художественного метода, основополагающие черты индивидуального стиля. Этим обуславливается *актуальность* данной работы

Объект настоящего диссертационного исследования — эстетическая природа *диалогичности*, признаки ее формального проявления в структуре художественного текста, авторские приемы ее активизации.

Предметом исследования является характер и степень проявления диалогичности как доминанты эстетической и мировоззренческой позиций Е. Замятина, а также динамика приемов формирования и активизации *диалогизма* в прозе Е. Замятина 1910-20 гг.

Материал исследования. Выбор произведений обусловлен важной чертой творческого универсума Е. Замятина — характерной для него способностью «мыслить циклами» (А.М. Стрельцов), выходя в постановке проблем за рамки отдельного произведения («Сказки про Фиту» (1917), «**Верешки**» (1918), «Большим детям сказки» (1922), «Нечестивые рассказы» (1927)). Поскольку в цикле, как правило, дополнительно включается мощный жанровый механизм, оказывающий значительное влияние на семантику текстов, для анализа выбраны произведения, которые *формально не обозначены* автором как циклы, но *активно восприняты* теоретической рефлексией в качестве таковых, т.е. созданных в рамках *единого творческого импульса*. «Уездная трилогия» (повести «Уездное», «На куличках», «Алатырь»), «английская дилогия» (повесть «Островитяне», рассказ «Ловец человеков»), «петроградская трилогия» (рассказы «Дракон», «Пещера», «Мамай») — эти три единства соответствуют, кроме того, и трем, сменяющим друг друга «моделям пространства», которые затем «пополняют друг друга и **контаминируются** в антиутопии «Мы» (А. Гилднер), текст которой также включен в материал исследования.

Цель диссертационного исследования состоит в том, чтобы исследовать эстетическую природу художественных текстов Замятина, определив главным критерием уровень их *диалогизации*, отражающий *диалогичность* (монологичность) авторской позиции; на основании чего выявить черты творческой индивидуальности Е. **Замятина**, динамику его художественного метода.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих *задач*:

1) проследить эволюцию теоретико-эстетических взглядов **Замятина**, становление в них концепции сотворчества (диалога) автора и читателя;

- 2) выяснить адекватность концепции ее творческому воплощению в произведениях писателя;
- 3) выявить основные приемы **диалогизации** текста на его разных структурных уровнях, выяснить динамику их развития;
- 4) описать картину динамического функционирования названных приемов от ранней прозы к «вершинному» произведению - роману «Мы»;

Методологическую основу диссертационного исследования составляют прежде всего труды М.М. Бахтина, основные положения учения о природе художественного образа А.А. Потебни; теоретико-эстетические открытия русской формальной школы, а также труды современных ученых, исследующих структуру художественного текста, разрабатывающих проблемы его эстетической целостности и коммуникативности (Ю. Лотман, Р. Барт, Р. Ингарден, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева, М. Гиршман, Н. Рымарь, В. Тюпа).

Основываясь на том, что **диалогичность** — это «открытость» творческого сознания, «готовность его к общению на равных» (Бахтин) и видя в тексте художественного произведения «форму, в которой явлена **личность**»¹, диссертант исследует структурные особенности разных уровней художественного текста (образ, парадигму образов, особенности наррации, архитектурный образ в целом), выявляя приемы диалогизации текста, отражающие уровень **диалогичности** авторского сознания.

На уровне структуры отдельного образа критерием **диалогизма** является характер отношений комплексов «**означающего**» и «**означаемого**» («пластически-живописная целостность», «наружный человек» и «душа», «**я-для-себя**» у Бахтина), составляющих в совокупности то, что ученый называл «цельным человеком в искусстве». Первый находит воплощение в семантических сегментах, **интенционально** закрепленных за определенными эстетическими объектами и являющихся минимальными «квантами» их смысла в гносеологической и этической сферах. Комплекс «означаемого» формируется не только за счет всего смыслового спектра семантических сегментов и корреляций между ними (изоморфизм, оппозиционность), но и за счет тех участков «непрямого говорения», «коммуникативной неопределенности», которые и характеризуют уровень **диалогичности** данного объекта, создавая или не создавая «приращение» по отношению к эксплицированному смыслу.

Так, в рамках «**монологического замысла**» (Бахтин) комплексы «означающего» и «означаемого» стремятся к тому, чтобы предельно сомкнуться, «совпасть» друг с другом, формируя эстетику «**вещи**»: «точность предполагает совпадение вещи

¹ Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. С.

с самим собой» (Бахтин). За счет этого сводится к минимуму возможность вариативного толкования, «иносказания» (**Потехня**), «приращенного смысла» (Гынянов), **того**, что создает поле для **сотворчества**, диалога автора и читателя.

Если же речь идет о «**полифоническом замысле**» (Бахтин), о стремлении передать «принципиальную **незавершенность**» личности, то семантические сегменты «означающего» комплекса будут располагаться таким образом, чтобы создать в структуре объекта коммуникативные «зазоры», «лакуны», «дистанции». За счет этого комплекс «означаемого» будет в большей степени формироваться не посредством эксплицируемого в сегментах смысла, а за счет активизации рецепции, т.е. посредством создания на разных структурных уровнях полей для диалога. Характер этого «несовпадения» проявляется на разных структурных уровнях текста, определяя степень **диалогичности** произведения в целом.

Методика исследования диалогичности художественного текста, представленная в диссертации, обусловлена опытом, накопленным в литературоведении при изучении эстетической и коммуникативной природы художественного текста, и предполагает интегрирующий анализ, учитывающий историко-литературный, типологический, структурный, **семантический**, интертекстуальный аспекты изучения художественного текста в соответствии с поставленными в диссертации задачами.

Научная новизна предпринятого исследования обусловлена тем, что в нем, во-первых, осуществляется новый научный подход в изучении художественных текстов Е.И. Замятина, синтезирующий основные идеи современной **бахтинологии** и приемы структурного анализа художественного текста; во-вторых, вырабатывается методика анализа приемов формирования диалогичности (монологичности) авторской позиции на разных уровнях художественного текста; в-третьих, творчество Е.И. Замятина 1910–20-х годов представлено как единый процесс, стилевая доминанта которого во многом обусловлена процессом **диалогизации**, оказавшим существенное влияние на формирование категориальных черт художественного метода писателя в этот период; в-четвертых, анализ прозаических текстов Е.И. Замятина дается в непосредственной связи с теоретическими взглядами самого писателя.

Теоретическая значимость работы связана с избранной в ней методологией исследования эстетической природы художественного текста в аспекте проявления в нем диалогичности, как отраженной специфики авторской позиции.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах по теории и практике анализа художественных текстов, по истории русской литературы, в специальных курсах, посвященных творчеству Е.И. Замятина.

с самим собой» (Бахтин). За счет этого сводится к минимуму возможность вариативного толкования, «иносказания» (**Потехня**), «приращенного смысла» (Тынянов), того, что создает поле для **сотворчества**, диалога автора и читателя.

Если же речь идет о «**полифоническом замысле**» (Бахтин), о стремлении передать «принципиальную **незавершенность**» личности, то семантические сегменты «означающего» комплекса будут располагаться таким образом, чтобы создать в структуре объекта коммуникативные «зазоры», «лакуны», «дистанции». За счет этого комплекс «означаемого» будет в большей степени формироваться не посредством эксплицируемого в сегментах **смысла**, а за счет активизации рецепции, т.е. посредством создания на разных структурных уровнях полей для диалога. Характер этого «несовпадения» проявляется на разных структурных уровнях текста, определяя степень **диалогичности** произведения в целом.

Методика исследования диалогичности художественного текста, представленная в диссертации, обусловлена опытом, накопленным в литературоведении при изучении эстетической и коммуникативной природы художественного текста, и предполагает интегрирующий анализ, учитывающий историко-литературный, типологический, структурный, семантический, интертекстуальный аспекты изучения художественного текста в соответствии с поставленными в диссертации задачами.

Научная новизна предпринятого исследования обусловлена тем, что в нем, во-первых, осуществляется новый научный подход в изучении художественных текстов Е.И. Замятина, синтезирующий основные идеи современной **бахтинологии** и приемы структурного анализа художественного текста; во-вторых, вырабатывается методика анализа приемов формирования диалогичности (монологичности) авторской позиции на разных уровнях художественного текста; в-третьих, творчество Е.И. Замятина 1910-20-х годов представлено как единый **процесс**, стилевая доминанта которого во многом обусловлена процессом **диалогизации**, оказавшим существенное влияние на формирование категориальных черт художественного метода писателя в этот период; в-четвертых, анализ прозаических текстов Е.И. Замятина дается в непосредственной связи с теоретическими взглядами самого писателя.

Теоретическая значимость работы связана с избранной в ней методологией исследования эстетической природы художественного текста в аспекте проявления в нем диалогичности, как отраженной специфики авторской позиции.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах по теории и практике анализа художественных текстов, по истории русской литературы, в специальных **курсах**, посвященных творчеству Е.И. Замятина.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Понимание **диалогичности** как категориального признака художественного текста **соположимо** с концепцией нового искусства и новой художественности самого Е.И. **Замятина**, основу которой составляет идея сотворчества автора и читателя, созвучная основным положениям будущих теоретических открытий М.М. Бахтина. Теоретическое осмысление Е. Замятиным диалогической природы художественного текста происходило постепенно и различные стадии этого процесса наиболее ярко отражены в его цикле лекций «Техника художественной прозы».

2. Процесс **диалогизации** творческой интенции Е.И. Замятина проходит по этапно и связан, во-первых, с изменениями в *структуре образов* (от «вещи» — к динамическому **«синтезу»**); во-вторых, с постепенным усложнением характера *наррации*, формированием «вопрошающей» авторской позиции, с постепенной трансформацией отношений «автор - герой», «автор - читатель», с переходом от сатирического повествовательного модуса к ироническому, актуализацией «игрового» начала; в-четвертых, с формировании смысловых «приращений» на архитектурном уровне за счет структурного единства, текста, создающего **целостностный** образ (эстетическую модель) всего произведения.

3. Творчество Замятина 10-20-х годов представляет собой единый процесс, стилевой доминантой которого является имманентная ему **диалогичность**, установка на активизацию рецепции текста. Ее динамика обусловила движение творческой интенции автора от «монологического замысла» ранних произведений, через стадию его постепенного разрушения к сформировавшейся уже в начале 20-х годов «диалогической картине **мира**», отвечающей категориальным признакам «полифонического замысла» и несущей в себе отдельные черты постмодернистской эстетики.

4. Роман «Мы» — итог последовательных изменений в формировании авторской интенции, вследствие чего его жанровая специфика может быть обозначена формой «роман-диалог», в которой выражена свойственная текстам с высоким уровнем диалогизации способность актуализироваться в новых контекстах, вступать в «Большой диалог» (Бахтин).

5. Художественному методу Е. Замятина чужды как **МОНОЛОГИЗМ** эпатирующего субъективизма позиции автора-модерниста, так и постмодернистская установка на абсолютизацию неопределенности, фрагментарности и самоотрицания дискурса, разрушающая сакральную для Замятина целостность произведения. Замятин-художник, продолжая традиции классического реализма, стремится к объективной оценке мира, но его аксиологическая позиция оказывается существенно обогащенной знанием о релятивности любой системы оценок. Эстетические принципы Замятина неотделимы в его творчестве от объективно-

сти и **логоцентризма**, свойственных научному знанию и коррелирующих именно с реалистическим типом художественного мышления.

Апробация работы. Материалы исследования апробированы на Международных **Замятинских** чтениях (Тамбов, 1997, 2000), научно-практической конференции студентов и молодых ученых Волгоградской области (Волгоград, 1996), научных конференциях профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов Волгоградского государственного **университета** (Волгоград, 1996, 1997, 2000, 2001), Всероссийской конференции «Природа и человек в художественной литературе» (Волгоград).

Объем и структура диссертации: Общий объем диссертации — 230 страниц. Она состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы (всего 270 наименований).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, определяются его цели и задачи, методологические основы, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Эстетическое кредо Е. Замятина» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «*Замятин и его концепция в контексте эпохи кризиса*» характеризуются истоки формирования теоретико-эстетических взглядов писателя, прежде всего той их части, что связана с установкой на сотворчество (диалог) с реципиентом. Среди возможных источников, оказавших существенное влияние на формирование у Замятина идеи сотворчества (диалога) с читателем, называется работа Генриха **Вельфлина** «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции и стиля в новом искусстве» (1915). Проведя сопоставительный анализ пяти «руководящих понятий» Г. Вельфлина и тем комплексом требований, которые Замятин выдвигает в отношении нового **искусства**, диссертант приходит к выводу, что общность черт, сущностно характеризующих как «новую манеру» синтетического искусства, манифестируемого Е. Замятиным, так и «открытую форму» Г. Вельфлина, обусловлена в обеих концепциях формирующимся в переходные эпохи «другим взглядом» (Замятин), «ориентацией» (Вельфлин) искусства на мир. (

В качестве важного теоретического источника замятинской концепции сотворчества называются также труды А. Белого. В диссертации подчеркивается, что Е. Замятин следует его идеям прежде всего в стремлении выработать «технические» приемы «художественного ремесла». Это связано с поиском специфических форм организации художественного текста, создающих в процессе его рецепции ситуацию сотворчества; с постоянной ориентацией Е. Замятина на возможности читательского восприятия; с акцентированием проблемы **сохране-**

ния целостности художественного произведения при максимальной реализации заключенных в нем возможностей к сотворчеству.

Наблюдения **Замятина**, изложенные им в лекции «Диалогический язык», перекликаются также с выводами статьи **Л.П. Якубинского** «О диалогической речи» (1923). Общность терминологии, логика рассуждений приводит обоих авторов к выводу о функциональной адекватности новому образу восприятия мира характера именно **разговорной**, диалогической речи, об антитезе «искусственного монолога» «природного естественного диалога» (Якубинский), «проповеди» и «**не-корсетного** языка» (Замятин).

На основе сопоставлений делается вывод, что формирование теоретико-эстетических взглядов Е. Замятина происходило в тесной связи с основными процессами современной ему теоретической рефлексии. Положения его «технической эстетики» принадлежат общей тенденции в развитии теоретико-эстетической мысли, будучи созвучными как теоретическим открытиям символизма, так и концепции диалога Бахтина, максимально отражая общую амплитуду рефлексивных колебаний эпохи.

Во втором параграфе «*Сотворчество (диалог) с читателем как основа эстетической концепции Замятина*» подробно анализируется текст лекционного курса Е.И. Замятина «Техника художественной прозы», обозначаются фазы формирования в нем принципов «эстетики диалогического»: от первого упоминания Замятиним о встречной творческой активности читателя, «*без труда*» додумывающего опущенную автором развязку, – до фактического утверждения им *креативного равенства* автора и реципиента; раскрывается специфика употребления Замятиним терминов *монолог и диалог*; подчеркивается факт диалектического единства в системе взглядов Е. Замятина установки на «сотворчество» и **проблемы** художественной целостности, завершенности произведения, подчеркивается принципиальная важность соотношения этих двух эстетических категорий в концепции писателя.

Вторая глава «Монологический замысел» «уездной» трилогии Е. Замятина («Уездное», «На куличках», «Алатырь») состоит из трех параграфов. В первом параграфе «*Вещная эстетика «Уездного»*» анализируются особенности различных уровней художественной структуры повести, выявляются возможные «приращения» смысла, определяется степень ее **диалогичности**. Центральный образ повести (Анфим **Барыба**) характеризуется внутренней статичностью и почти абсолютным «равенством самому себе». «Означающее» в его структуре стремится совпасть с «означаемым»: почти все, что сказано автором о **Барыбе**, сказано «прямо», все возможные смысловые ассоциации реализованы в тексте, метафоры, относящиеся к нему, «анатомически разъяты» авторским ком-

ментарием и не выполняют свойственной им художественной функции «переноса» смысла. Следствием подобного структурирования образа становится сведение к математической точке поля для сотворчества, диалога с воспринимающим данный текст сознанием, формирование черт монологического дискурса.

В повести последовательно реализуется установка автора на формирование общих для большинства персонажей «вещных», «неличностных» черт. Исключением из этого правила можно считать образы **Урванки** и **Моргунова**. Прием **контраста**, формирующий их «означающие» комплексы, создает семантический «зazor», дает возможность вариативного **толкования**, сообщает образу большую смысловую «энергоемкость» (эти персонажи «требуют» собственного сюжета).

Важную часть парадигмы образов составляют образы - «жертвы» **Барыбы**: отец Барыбы, Польша, **Тимоша**, сторож-монашек, Евсей, за счет которых формируется некое семантическое противостояние центральному образу, *эстетически* не всегда последовательное и значимое.

Монологичность авторской позиции формируется за счет вполне определенной, остающейся константной на протяжении повествования, оценкой событий, героев. Возникающие «недомолвки», интерпретационная вариативность как правило либо остаются невостребованными **сюжетно**, либо «подавляются» ближайшим контекстом и носят декларативный характер. Присутствие их в тексте нарративно избыточно, но при этом дескриптивно-значимо, в силу чего первая повесть Е. Замятина несет в себе черты описательности, очерковости и **хроникальности**. Дефицит художественности частично восполнен писателем за счет активизации сказового начала. Общий сатирический пафос соположим с «монологичностью» ее замысла, заключающего героев в «оболочку» единственно возможной (авторской) интерпретации.

Следующий параграф *«От «вещи» — к «оксюморону» (процесс разрушения «монологического замысла» в повести «На куличках»)»* посвящен анализу типологических изменений в приемах, формирующих **диалогичность** на разных уровнях произведения. Отмечаются следующие особенности ее проявления:

— последовательное обращение к контрастным (**оксюморонным** схемам структурирования образов увеличивает их «смыслоемкость», формирует их интерпретационную неоднозначность;

— относительная «равномерность» в распределении авторского внимания между героями, некоторое равноправие сюжетных линий (элементы сюжетной полифонии), многообразие конфликтных ситуаций, разделение функций главного героя между двумя персонажами (Половец и **Шмит**);

— существенное усложнение (по сравнению с «Уездным») отношений «автор — герой», связанное с процессами «дискредитации» **героя-речевого**

субъекта (Половца) и одновременного доверия «оптике» именно его взгляда;

— усложнение центральной конфликтной ситуации за счет намеченного мотива «двойничества» Половца и **Азанчеева**;

— более последовательный отказ от приема авторского комментария, «анатомически разъятых» метафор, которые начинают выполнять свою прямую эстетическую функцию, многократно увеличивая смысловое поле образа (метафора «камня», положенная в основание образа **Шмита**).

Тем не менее тип художественного дискурса повести нельзя назвать последовательно диалогическим. Монологизм авторской интенции, связанный с сообщением читателю определенной концепции мира («действительности познания и этического поступка»), проявляется довольно четко. Так, за обоими речевыми субъектами в повести (Половец и автор-рассказчик) ощущается незримое присутствие автора-демиурга, поле которого «объемлет» поля речевых субъектов. Его «прорыв», монологически прямой выход к читателю происходит не только за счет «непоследовательности» проявления сказовой манеры (**В.А. Келдыш**), но и за счет введения «авторских монологов», предваряющих возможность самостоятельных читательских обобщений и особенно ярко проявляющихся в финалах обеих повестей, отмеченных общим пафосом осуждения и неприятия описанной «действительности этического поступка» (Бахтин). Герои повести не выходят за пределы «строго очерченных автором смысловых границ» (Бахтин). Но при этом существенной оказывается тенденция **диалогизации** характера структурных схем образа (от «вещи» - к «оксюморону»), стремление максимально расширить его «смысловые границы» за счет создаваемых семантических «зазоров».

В третьем параграфе «*Диалектика монологического и диалогического в повести «Алатырь»*» рассматривается функционирование в ней диалогического начала, динамики его развития в рамках «монологического замысла», определяющего характер художественности дискурса ранней прозы писателя.

Последовательное **использование** при создании образов контрастных структурных схем становится своего рода эстетической закономерностью, характерной чертой стиля Е. Замятина. Созданные по ним образы вполне самодостаточны. Не нуждаясь в привнесенных со стороны конфликтах, чтобы самораскрыться, они сами способны порождать сюжеты, т.к. противоречие, конфликт заключены внутри них самих. Поэтому парадигма основных образов «Алатыря» представляет собой ряд *структурно вполне равнозначных*, но при этом *семантически разнородных*, наделенных своим особенным «задором», персонажей, каждый из которых способен стать центром собственной «интриги». Эта специфика структурного инварианта образа обусловила в дальнейшем такую стили-

вую доминанту прозы Е. Замятина, как его склонность к «монтажному принципу **моделирования** континуума» (П.А. Гончаров).

Функциональная самодостаточность образов неизбежно приводит к процессу их обособления, **«атомизации»**, выражающейся в тяготении каждого из персонажей к *пространственной замкнутости*. Для преодоления **центробежности** образной системы Замятин, **во-первых**, усиливает «сказовое» начало повести введением **фольклоризированного** «пролога» об «алатырь-камне» и о мифическом прошлом самого Алатыря. В продолжение сюжетного действия автор постоянно «отсылает» читателя к сказочным мотивам, формирует сказочные ситуации; **во-вторых**, сложно организует сюжетное время, течение которого сопряжено с его реальным (фабульным), мифическим и христианским исчислением, только с учетом «синтеза» **которых** можно **адекватно** замыслу автора интерпретировать изображаемые события. Этот прием существенно **диалогизирует** повествование.

Значительно усложняется, по сравнению с двумя предыдущими повестями «трилогии», позиция автора-рассказчика. С одной стороны, совмещая в своем сверхзнании память о всех трех сферах развития сюжета — «реальной», «сказочной», «христианской», он стремится к точке авторской **«вненаходимости»** по отношению к героям, дистанцируется от них с помощью своего ироничного **«всевидения»**, а с другой — старается максимально приблизиться к ним за счет своей речевой манеры. Эта речевая и позиционная «усложненность» автора-рассказчика позволяет говорить о функциональной «синтетичности» этого образа, о его ориентированности на особого читателя (**адресатность**), умеющего «прочитывать» содержащиеся в тексте аллюзии, «угадывать» «чужую речь», приведенную без кавычек, улавливать иронию дистанцировавшегося от образов своих героев автора. Эти особенности позиции автора-рассказчика также существенно повышают уровень **диалогичности** текста, **интеллектуализируют** его, формируют зачатки «игрового» начала.

Закрывая «трилогию», «Алатырь» отчасти замыкает и эстетику «монологического замысла», присущую ему «тенденциозность». Замятин констатирует, обозначает «духовное многообразие», подчеркнутую неповторимость, «неравенство самим себе», свойственное алатырцам, но при этом точно подмечает их склонность «ходить толпой», слушаться «реляций», воспринимать этот мир согласно существующим «от веку» стереотипам (религиозным, этическим, эстетическим). Герои повести способны быть «относительно свободными» (Бахтин) «внутри себя» (любовь, изобретательство, поэзия, философия), но при этом они существенно ограничены «извне» некоей экзистенциальной силой, воплотившейся художественно в образе Алатырь-камня.

Тексты, составившие «уездную трилогию», представляют собой **эстетиче-**

ское единство, созданное в рамках «монологического замысла», в котором отразилось начало постепенного формирования **диалогичности** авторской интенции.

Третья глава «Динамика основных приемов формирования диалогичности в прозе Е.И. Замятина («Островитяне», «Ловец человеков»; «Дракон», «Пещера», «Мамай»)» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «*Формирование основных признаков «полифонического замысла» в «английской дилогии» (повесть «Островитяне» и рассказ «Ловец человеков»)*» анализируются особенности художественной структуры произведений, на основании чего делается вывод об активном разрушении в них эстетики «монологического замысла». Этот процесс обусловлен формированием в текстах произведений двух групп **образов, воплощающих** два типа сознания, коррелирующего с миром либо монологически (**Дьюли, Крагс**), либо полифонически (**О'Келли**).

Архитектонический образ «Островитян» сформирован противостоянием двух структурно-семантических полюсов: **моно-мира** (монологический мир) и **поли-мира (полифоничный мир)**. Центром первого является образ викария Дьюли. Структурированный по схеме «вещь» (стяжение комплексов «означаемого» и «означающего»), он претендует на **то**, чтобы выстроить вокруг себя мир «по своему образу и подобию», формируя **моно-вселенную** Джесмонда, характерные признаки которой *монотонность, ограниченность, предсказуемость*. Неадекватность «вещной» сути и креативной функции данного образа вызывает комический эффект. Автор занимает в отношении него позицию «внеаходимости», формируя монологическую однозначность его оценки. Дьюли – объект, но не субъект диалога «автор–читатель».

Антиподом викария Дьюли в повести выступает адвокат О'Келли. Семантический антагонизм (проповедник — еретик, бес; официальный служитель культа – адвокат, служитель порока) поддерживается на структурном уровне: если образ викария «экстенсивен», то О'Келли «интенсивен», разнообразен, полифоничен «изнутри», структурируя себя как некий мир (**поли-мир**), категориальные черты которого оказываются абсолютно противоположны **моно-миру** (*немонотонность, неоформленность, вариативность*). Авторская позиция в отношении него двойственна и **«незавершима»**: Замятин последовательно ироничен в отношении своего героя, избегая конечной оценки его поступков, предлагая читателю самому формулировать выводы. Противопоставляя викария и адвоката, Замятин в то же время объединяет их, наделяя общим качеством — константностью (их образы лишены характерологической динамики, а заданные изначально этические векторы не меняются до конца повести).

Остальные три главных действующих лица — миссис Дьюли, Кэмбл и Диди отмечены семантической и структурной «подвижностью», характерологической

динамикой. Если миссис **Дьюли** осуществляет свои «колебания» **от моно-мира** викария в сторону **поли-мира** (с его свободой в проявлении чувств), то мисс **Диди Ллойд** «колеблется» в архитектурном пространстве повести в противоположную сторону, навстречу миссис Дьюли. Точкой пересечения их траекторий становится **Кэмбл**. Парадоксально соединяя и разъединяя **их**, Кэмбл становится полем битвы **моно- и поли-миров**, выполняя функцию семантической «оси» в художественной структуре повести, **на** нем «замыкаются» все персональные интенции.

В целом художественная структура повести представляет собой сложное, подвижное, симметричное целое, которое эстетически может быть представлено в виде *весов*, на чаши которых волей автора положены два возможных варианта концепции действительности (**моно- и поли-миры**). Особую ценность представляет *стремление автора дистанцироваться в своей пристрастности от обоих вариантов*. В этом угадывается позиция последовательного диалектика, полагающего, что сам процесс развития, невозможный без борьбы двух противоположностей, существенно затрудняет востребованность их оценки. Позиция автора оказывается связана с *утверждением принципиального разнообразия личности и мира*, которое не может быть сформировано без участия *несовпадающих позиций*. Подчеркивая значимость этого «несовпадения», а также для «чистоты эксперимента», Замятин выбирает этически полярные точки зрения, эстетически адекватно им структурируя семантические полюса повести.

Рассказ «Ловец человеков» предстает структурно «облегченным» вариантом «Островитян». Автором значительно смещены акценты: «укрупняя» частный аспект проблемы противостояния двух «миров», Е. Замятин сводит его к конфликту естественно-природного и **механически-цивилизационного** начал в человеке, вступая в диалогическое общение с собственным текстом.

Основным признаком разрушения «монологического замысла» в текстах «английской дилогии» становится объединение в эстетическом единстве текста различных структурно-семантических парадигм, в результате авторская позиция характеризуется последовательной **«незавершенностью»** и **вариативностью** оценок. Источником оценочности для автора в равной мере становятся и *традиционная этическая норма*, и *субъективность собственных приоритетов*. «Переходный» характер «английских» произведений Замятина связан с сущностной антиномией традиционного, основанного на законах классической гармонии (симметрии) образа генерируемой художественной реальности (модель *весов*) и тем ощущением надвигающегося хаоса, **деструкции**, которое оказывается непосредственно связано с такими категориями, как красота и свобода. Замятин периода «английской дилогии» — это автор, пытающийся уйти от узуса традиционно-реалистического детерминизма, но не обретший завершенной субъектив-

стекой системы **ценностей**, свойственной модернистскому сознанию, хотя и подошедший к ней вплотную (порядок уже дискредитирован, но хаос еще пугает).

Во втором параграфе «Развитие основных приемов **диалогичности** в «петроградской трилогии» Е.Замятина («Дракон», «Пещера», «Мамай»)» рисуется картина дальнейшей стилиевой динамики в произведениях Е. Замятина, ее связи с уровнем и характером **диалогичности**, активизацией **смыслопорождающей** функции текста.

Амбивалентная сущность центрального образа в рассказе «Дракон» соответствует парадоксальной природе Города: оба подчеркнута контрастны, в силу чего представляют собой некое эстетическое и этическое единство, подобное (гомологичное) в художественном универсуме Замятина как противоречивой сущности национального русского **характера**, так и бесконечной природе революции, которая тоже представляется своего рода оксюмороном (социальным, этическим), способным к бесконечному саморазвитию. Принципиальная **незавершимость** выведенного национального инварианта оказывается в концепции писателя эстетически адекватной идее отсутствия «последнего числа», «последней революции».

В «Пещере» развитие сюжет во многом определяет прием «подмены» заявленной «прямо» оппозиции **«жить - умереть»** оппозицией **«жить — выживать»**, сопряженным с поступками и рефлексией главного героя. Как «колеблющийся» персонаж Мартин **Мартинич** интересен автору сложностью своей духовной организации, пониманием неоднозначности жизненных явлений, тем, что решение дилеммы **«жизнь — смерть»** оборачивается для него этически более сложным выбором между **«жить»** и **«выживать»**. Именно этот герой надеется функцией авторского **«всевидения»**, превращается в героя-сотворца, совмеща в своем «поле» «авторское» и «неавторское» начала. **Наррация** обретает стереоскопичность: показ «извне» синтезируется с «видением героя изнутри».

Положение в эстетическом единстве «трилогии» рассказа «Мамай» обусловлено актуализацией **смехового**, пародийного **начала**, связанного с мотивом «двойственности», **«маскарадности»** жизни (дома-корабли, жильцы-пассажиры, город-океан). Семантический «сдвиг» актуализирует игровое начало: жители-пассажиры корабля-дома пытаются *выжить*, и от этого их существование обретает черты карнавала, игры по выработанным правилам, при которой очевидно теряются ценности более высокого порядка: *жизнь* подменяется *псевдожизнью*.

Художественная структура центрального образа в основе своей содержит схему, характер которой близок к оксюмору: 1) Мамай — **«рыцарь»**, сохраняющий в жестокой, враждебной среде культурные ценности; 2) Мамай — **«маленький человек»**. «Двойственность» Мамаи соотносена с приемом «подмены»: малый «семейный» страх поглощен в рассказе «большой» паникой всего обще-

ства «пассажиров» в преддверии ожидаемого «торжества Хама», оказывается подмененным ею. Е. Замятин пародирует пафосность подобной интерпретации, облекая «Хама» в шкуру мыши. Рассказ Замятина о «крушении гуманизма» не только в «масштабе 1917 года», он повествует о той необходимой мере свободы, которая определяет бытие каждой **личности**, независимо от внешних обстоятельств. Многократно «снижая» своего героя, Замятин именно Петру Петровичу Мамаю дарует возможность «тайной свободы», иронизируя над ним и одновременно возвышая его.

«Трилогия» знаменует собой окончательный отход Замятина от «монологического замысла». Сложность, динамический характер описываемых предметов (личность человека, революция) делают востребованным целый спектр приемов, характерных для «полифонического замысла»: структурирование образа посредством совмещения в нем как минимум двух противоположных (взаимоисключающих) семантических сегментов (схема оксюморона); существенная актуализация игрового начала (усложнение рецепции за счет различного рода «подмен», приемов «косвенной семантической **поддержки**»); формирование эстетической ситуации «преобладания позиции героя над позицией автора (Бахтин); показ сложного объекта (личность, революция) в контекстуальном единстве (хоре) разных повествовательных модусов: констатирующем («Дракон»), трагическом («Пещера»), комическом («**Мамай**»).

Четвертая глава «Диалогическая картина мира в романе «Мы» состоит из трех параграфов. В первом («**Характер наррации и особенности художественной структуры образа Д-503**») рассматриваются существенные изменения, произошедшие в отношениях автора и **героя-протагониста**, анализируется динамика соотношений в образе **Д-503** комплексов «означающего» и «означаемого».

Постоянная смена подразумеваемых адресатов (имплицитных читателей) приводит к вариативности проявления и самой повествовательной инстанции (Д-503). Характер **наррации** обусловлен также совмещением двух взаимоисключающих (**оксюморонных**) процессов, определяющих характер отношений «автор — герой»: «доверия» герою-протагонисту и его же постоянной «дискредитации». В результате читатель вынужденно совмещает в своем восприятии несколько этических позиций.

В начале романа вектор внутренней динамики образа Д-503 направлен на совмещение «означаемого» и «означающего» комплексов. Герой стремится совпасть с самим собой, превратиться в «вещь», отказаться от личностной **«незавершимости»**. Его «объектное слово» характеризуется **одичностью**, дидактизмом, направленными на исключение возможности его альтернативной оценки. Сфера диалога переносится автором в инфраструктуру образа Д-503, который

пока выступает как объект, а не субъект диалогических отношений, т.к. знание автора и читателя о нем принципиально «избыточно». Возникающий комизм «прочитывается» реципиентом, занимающим позицию, близкую к авторской, но остается непонятен герою, выключенному из общих «игровых» правил.

Внешние по отношению к герою события (знакомство с **I-330**) становятся толчком к изменениям в структуре образа **Д-503**. Усугубившийся разлад героя с самим собой выливается в удвоение его субъектных проявлений (законопослушный нумер и страстный любовник, преступник, нарушивший целый ряд общественных табу). **Д-503** постепенно перемещается от позиции «объект диалога» к позиции «субъект диалога», обретая роль «вопрошающего» речевого субъекта, постепенно приближаясь к уровню «автор — читатель». Пародийный элемент заменяется в повествовании трагическим мотивом разрыва личного и общественного, чувства и долга, «осмеяние» переходит в «сочувствие». Финал романа — своего рода пародия на «комедию» начальных глав. Сохраняя формальную общность с началом романа, но уже существенно отягощенный «памятью» о другом **Д-503**, пародийный момент лишается в последней главе сопровождавшего его комизма, обретая черты трагедии. Вновь упростившаяся диалогическая ситуация («автор — читатель» при исключенном «третьем») вызывает в финале чувство этической недостаточности.

«Приращенный» смысл, выводимый из представленной динамической структуры образа таков: подлинная жизнь начинается с незавершенности, открытости сознания, его движения к диалогу и неизбежно завершается с распадом подобных отношений, когда личность, стремясь к покою, структурируется по типу «вещи», лишается «непознаваемого, **непотребимого** нутра». Обязательными условиями подлинного бытия личности должна стать диалогическая по своей природе *ситуация выбора*, которую формирует противоположно направленные векторы его развития.

В третьем параграфе «*Структурные особенности образной парадигмы романа*» сопоставляются особенности художественных структур главного героя и остальных участников романного действия. Отмечается «двойственность» корреляции: **Д-503** противостоит им как «экстенсивно развернутая» художественная структура и одновременно оказывается структурно гомологичен им, обретая черты *синекдохического* образа,

Особое место среди персонажей романа занимают фигура **I-330** и Благотелья. Выполняя функции образов-антагонистов, они «оформляют» образную систему в целом, фактически ограничивая ее собой.

При явном семантическом антагонизме оба архитектурных центра структурно оказываются подобны («плюс» меняется на «минус»). Их сходство сопряжено с

принципиальной неразличимостью предполагаемого итогового момента обеих программ, декларируемых Благодетелем и Мефи. Обе они ценностно ориентированы на достижение счастья и обе в равной степени не учитывают *бесконечного многообразия* его возможных проявлений. Оппозиция Единое Государство — Мефи исторически обусловлена и прикреплена к конкретному моменту времени. Сущностное же их единство (**структурная** корреляция) — вневременного порядка. Несовпадающими таким образом оказываются только «фазы» их развития. *Фантомной* оказывается и сама ситуация выбора: **Д-503** зажат в тисках различных «фаз» **сущностно** подобных моделей «счастья». Непрерывный процесс, обретший черты «дурной бесконечности», при которой человечество оказывается обреченным на вечное колебание между крайними формами цивилизации (техногенной, тоталитарной) и дикости, сам оказывается «фазой стагнации» в отношении чего-то *принципиально иного*. Замятину интересна ситуация, складывающаяся в результате присутствия в социуме «**разнозаряженных**» сил, *ситуация диалога* («диалога на **пороге**»). Она и составляет сюжетное ядро романа, являясь для автора *тем принципиально альтернативным началом*, которое противостоит диалектике «отрицания отрицания» и **соположимо** с авторским идеалом.

Преодолевая боязнь заглянуть «за стенку» целого «комплекса бинарных оппозиций»², Замятин включает читателя в игру с парадоксом, пытается обрести *вместе с ним* новую точку отсчета, «синтезируя» в романе не только «быт и фантастику», «амбивалентный смех и абсолютный страх», но и нарративные позиции «**я-для-себя**» и «**я-для-другого**».

В заключительном параграфе «*Диалогический контекст романа*» предпринимается попытка обосновать жанровое своеобразие произведения понятием «роман-диалог», эстетической сверхзадачей которого является включенность в «Большой диалог без границ» (Бахтин), актуализирующий смыслы, заложенные в его художественной структуре.

Выбор для «диалогического контекста» романов М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и В.Д. Дудинцева «Белые одежды» обусловлен прежде всего близостью их проблематики, в центре которой — противостояние свободной человеческой личности и несвободной (тоталитарной) общественной системы. Все три романа объединяет сложная символика, в которой и следует искать «ключ» к осуществлению «диалогического контакта». Анализ центрального образа-символа романа Замятина — «Х» («икса») позволяет именно его назвать точкой «диалогического пересечения» всех трех романов, авторы которых приходят к

² «...**бинарная оппозиция**, как ни парадоксально это звучит, становится у Замятина своеобразным предметом изображения, свидетельством разорванности и **универсума**, и сознания. Жесткая «структурность» Единого Государства - «бесструктурность» дикарской, «скифской» общины, рассудочность безличного закона Государства - **безличный же иррационализм** общины: оппозиции манифестируют о вневременном, типологически пребывающем характере конфронтации» / **Скалон Н.Р.** Дуальные оппозиции в романе Е. Замятина «Мы» // Творческое наследие Е.Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 2000. **Кн.8.** С.185.

различным вариантам разрешения конфликта (личность — система). Постигание его трагической сущности на эстетическом уровне выражается принципиальным несовпадением структуры *человеческой личности*, объединяющей в себе две «бесконечности» (Дудинцев), и *тоталитарной системы*, требующей плоскостной, прямолинейной, открытой, монологической конструкции (монотонной, **оформленно-конечной** и предсказуемой).

В романе Замятина происходит разрешение конфликтной ситуации посредством «Великой Операции», уничтожающей «фантазию», в результате Д-503 полностью «совпадает» структурно с внешним *моно-миром* Единого Государства, но прерывает свое личностное бытие. Булгаков, вступая в «диалогический контакт» с текстом **замятинского** романа, «казнит» не личность, а тот *моно-мир*, что противостоит ей, лишая его присутствия Мастера, уничтожая для героя «внешний», враждебный ему «конус», предоставляя ему возможность «совпасть с самим собой» во всем своем многообразии вне агрессивной среды. В.Д. Дудинцев в своем романе находит альтернативный и **замятинскому**, и **булгаковскому** варианту путь: его герои, приспосабливаясь внешне к враждебным условиям, набрасывая «на свои белые одежды» покров лжи, сохраняют свою тайную свободу в условиях навязываемого им *моно-мира*.

Символические «пересечения» создают эффект диалогической «взаимоосвещенности», «взаимоуглубленности» названных произведений, делая доступным их общий «ценностно-смысловой момент».

Существование вокруг замятинского романа «внетекстового интонационно-ценностного контекста» (Бахтин) связано прежде всего с особой формальной организацией эстетического объекта, которая оказывается возможной благодаря последовательно **диалогичности** позиции автора в его взгляде на мир, в оценках этого мира, т.е. принципиальной «открытостью сознания» (Бахтин). Именно диалогичный характер как эстетической, так и мировоззренческой позиции Е.И. **Замятина**, обусловил возможность его «пророческого отношения к будущему» (Бахтин), образ которого оказывается связан у писателя с принципиально иной культурной парадигмой, иными методами мышления, перекликающимися с «полистилистикой» искусства XX века.

Справедливо считаясь вершиной творчества Е. Замятина, роман «Мы» как итог философских и эстетических поисков писателя в русле формирования принципов новой художественности во многом определил пути дальнейшего развития русской литературы XX века.

В заключении подводятся итоги диссертационного исследования. Формулируются основные выводы о категориальных признаках художественного метода

Следуя классическому реализму в его стремлении понять и объяснить мир с

возможно более объективных позиций, Е. Замятин усвоил также свойственную как модернистскому, так и научному сознанию начала века идею **релятивизма**, мысль об относительности любой системы оценок. Но занять позиции крайнего субъективизма ему помешали, во-первых, **логоцентризм писателя-инженера**, во-вторых, последовательный процесс «диалогизации» его художественного сознания. Усомнившись в этической безупречности порядка (**космоса**), Замятин не доверил своего идеала и хаосу. Встав на путь сопоставления в едином дискурсивном целом различных моделей сознания, писатель, с одной стороны, делает шаг навстречу постмодернистской эстетике, последовательно **диалогизируя** текст на всех его **уровнях**, с другой **стороны**, стремится следовать требованиям классической завершенности и соразмерности создаваемого эстетического объекта, оставаясь в рамках традиционных (классических) представлений о прекрасном.

В конце диссертации приведен *список использованной литературы* из 270 наименований.

Положения и выводы диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Особенности хронотопа в романе Е. Замятина «Мы» // Сборник трудов молодых ученых и студентов Волгоградского государственного университета. Волгоград, 1996. С. 306 — 309 (0,3 п.л.).

2. К вопросу о типологии конфликтов в малой прозе Е. Замятина // Сборник молодых ученых и студентов Волгоградского государственного университета. Волгоград, 1997. С. 359 — 361 (0,3 п.л.).

3. Особенности создания образа Руси в малой прозе Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Науч. доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: в 10 кн. Кн. 6. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. С. 12— 15. (0,4 п.л.).

4. Особенности художественной структуры повести Е. Замятина «Уездное» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: Науч. доклады, статьи, заметки, тезисы: в 10 книгах. Кн. 8. Тамбов, 2000. С. 31 — 42 (0,8 п.л.).

5. Диалог в художественной структуре романа Е. Замятина «Мы» // Русский роман XX века: духовный мир и поэтика жанра. Материалы **научн.** конф. Саратов, 2001. С. 200 — 206 (0,5 п.л.).

6. «Природное» и «механическое» в прозе Е. Замятина // Природа и человек в художественной литературе. Материалы Второй Всеросс. **научн.** конф. Волгоград, 2000. С. 148 — 155 (0,5 п.л.).

7. Диалог писателя и художника (сотворчество Е. Замятина и Б. Кустодиева) // Вопросы филологии и **лингводидактики: Сб. научн. статей.** Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. С. 50—55. (0,4 п.л.).